

Lienzos sonoros: *Franz Liszt am Flügel phantasierend* (Danhauser, 1840)

Sound canvases: *Franz Liszt am Flügel phantasierend* (Danhauser, 1840)

Marta Vela
Universidad Internacional de La Rioja
Radio Clásica–Radio Nacional de España

Cómo citar este artículo | How to cite this paper

Vela, M. (2025). Lienzos sonoros: *Franz Liszt am Flügel phantasierend* (Danhauser, 1840). *Revista internacional digital de Artes interdisciplinarias y Música*, 1, pp. 53-tal.



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Lienzos sonoros: *Franz Liszt am Flügel phantasierend* (Danhauser, 1840)**Sound canvases: *Franz Liszt am Flügel phantasierend* (Danhauser, 1840)**

Marta Vela

<https://orcid.org/0000-0002-5700-6767>

Enviado: 4/6/2025

Aceptado: 9/8/2025

Resumen

El arte se revela como enigma supremo a través de la intersección entre distintas ramas artísticas, en este caso, música y pintura, en un contexto amplio de historia cultural, y sólo a partir de un trabajo “detectivesco”, encauzado desde una metodología interdisciplinaria, se pueden llegar a comprender los secretos más recónditos de sus creadores. Sobre el ejemplo del lienzo de Josef Danhauser, *Franz Liszt am Flügel phantasierend* o *Liszt au piano*, de 1840, se descubren diversas confluencias artísticas, desde una suerte de *suite* de artistas en torno a la música de Beethoven, hasta dos notables ausencias, pasando por una dimensión publicitaria. Así pues, este estudio analiza la obra seleccionada como una construcción simbólica compleja que, lejos de la mera celebración artística, ofrece un sofisticado código simbólico vinculado a la imagen promocional de Liszt.

Palabras clave: arte, música, pintura, Beethoven, Liszt**Abstract**

Art is revealed as a supreme enigma through the intersection of different artistic branches—in this case, music and painting—in a broad context of cultural history. Only through detective work, channeled through an interdisciplinary methodology, can we understand the most hidden secrets of its creators. Using Josef Danhauser’s painting, *Franz Liszt am Flügel phantasierend* or *Liszt au piano* (1840), as an example, various artistic confluences are discovered, from a sort of suite of artists around Beethoven's music, to two notable absences, and even an advertising dimension. Thus, this study analyzes the selected work as a complex symbolic construction that, far from being a mere artistic celebration, offers a sophisticated symbolic code linked to Liszt’s promotional image.

Keywords: art, music, painting, Beethoven, Liszt

1.- Introducción

Todas las artes, y el arte mismo, son enigmas [...] El carácter enigmático, bajo su aspecto lingüístico, consiste en que las obras dicen algo y a la vez lo ocultan [...] La música, más que las otras artes, es prototipo de esto, toda ella enigma y evidencia a la vez (Adorno, 1971, pp. 161-164).

La obra de arte siempre ha estado rodeada de un halo de misterio, debido a su lenguaje velado e intrigante, en concreto, todos aquellos lenguajes que huyen de lo evidente, como la poesía o la música. No en vano, la asemantividad del sonido ha generado interés a la par que extrañeza desde tiempos pretéritos, en la frontera entre el lenguaje cotidiano y el artístico, como demuestra la carta de Mendelssohn a Marc-André Souchay, el 15 de octubre de 1842:

La mayoría de las personas se queja de la ambigüedad de la música instrumental, arguyendo la dificultad que implica no saber qué pensar al escucharla; sin embargo, cualquiera puede entender el significado de las palabras. A mí me ocurre todo lo contrario (Mendelssohn en Storr, 2002, p. 93).

De este modo, este lenguaje cotidiano se opone, de forma frontal, al lenguaje simbólico¹, que utiliza sus propios códigos expresivos, alejados de lo doméstico, y representa la esencia misma del arte, a saber, un sistema de comunicación propio y reconocible, nutrido por los múltiples significados de la interacción simbólicas de las artes. Por tanto, aunque la música fue creada para ser tañida y cantada y también escuchada..., también fue escrita para ser leída y mirada desde un soporte físico, como el texto que la alumbró desde el principio, la partitura o, incluso, un lienzo del que participa no sólo como un ornamento, sino como verdadera protagonista del significado final de la obra de arte.

En efecto, a causa de la interacción de las distintas representaciones simbólicas, el concepto de significado se expande hasta desdibujarse, abarcando nuevas acepciones, se oscurece, se torna esquivo, de ahí la magia de esa materia misteriosa, la simbólica, que remite a una pléyade de relaciones internas, conformantes de la obra de arte, que Gombrich ha definido, en función del contexto estético, como “principio de intersección”:

¹ “Debe contarse con que el escritor y el lector se hallan situados en un mismo nivel lingüístico, que puede llamarse nivel del lenguaje cotidiano; tanto uno como otro, por medio de la creación o de la recepción, han de trasladarse a otro orden expresivo, el del lenguaje literario, responsable de los valores y planteamientos que la obra pone en juego”, Gómez Redondo, 1994, p. 30.

Cierto es que los que aprenden un idioma se hacen la ilusión de que el significado de cualquier palabra se puede encontrar en el diccionario, y rara se dan cuenta de que lo que antes he llamado principio de intersección opera también aquí. Se les ofrece una amplia gama de posibles significados entre los que hay que escoger el parezca pedir el sentido del contexto (...) Lo que enseña el estudio de las imágenes en contextos conocidos es tan sólo que esta multiplicidad es aún más importante para el estudio de los símbolos que para los asuntos del lenguaje cotidiano (1983, p. 23).

Y, aunque, en palabras de Nadia Boulanger (2019, p. 57) “la emoción sin conocimiento es totalmente respetable” –tesis aprobada por Stravinski en su particular *Poética musical* (2006)–, la curiosidad inherente al ser humano desea ser satisfecha hasta las últimas consecuencias, de ahí el significado último del arte y sus mecanismos simbólicos de ocultación y clarividencia simultáneas. De este modo, desde una metodología basada en el análisis simbólico a partir de lo interdisciplinar (Vela, 2019), el objetivo de este estudio reside en sacar a la luz todos aquellos detalles que conciernen al contexto socio-histórico del lienzo en cuanto a la representación de las artes en el periodo mencionado, a la luz de lo simbólico.

2.- *Correspondances*: intersección de pintura, música e historia cultural

Desde el siglo XIX, el concepto de *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total] había copado la idea de la fusión (igualitaria) entre las artes, pese a que sus resultados resultan dispares, sobre todo, en el tratamiento individual de las distintas ramas artísticas. Sin embargo, el acercamiento de Wagner no fue el único a contemplar entre las esferas artísticas al margen del lenguaje cotidiano. Otro ilustre wagneriano, Baudelaire, elucidó un sistema de *correspondances* [correspondencias], en concreto, en su soneto homónimo, cuarto poema de *Les fleurs du mal*, en la primera edición de 1857 –advírtase la presencia del término “dances” [fonéticamente, equivalente a *danses*, danzas], que alude al interés del poeta por el ritmo y los efectos sonoros de su obra literaria–, donde se abordaba la cuestión de la sinestesia como correspondencia entre las artes a través de lo simbólico.

En lugar de *fusión* –un punto de convergencia *ideal* difícil de alcanzar entre dos artes de diversa índole–, podría hablarse de *trans-fusión* de técnicas de un ámbito a otro, de todas aquellas estructuras y procesos que, más allá de una imposible traducción literal, son susceptibles de ser *trasladados* a través de un sistema de *correspondencias* compartido, sobre la base de un lenguaje artístico común, de carácter *simbólico*. De esta forma, entendemos la sinestesia –un recurso de significación figurada en sí mismo– como una metáfora de estas *correspondencias* artísticas *trasladables*, que dependen, en buena medida, de la sensibilidad del

compositor, como receptor del texto y, en buena medida, responsable de su recreación sonora a través del lenguaje musical (Vela, 2019, pp. 28-29).

En un contexto sinestésico, donde distintas experiencias sensoriales hallan su punto de encuentro, a menudo, percibidas por un sentido inesperado, se puede asociar, cual reflejo *acuoso* –similar pero no exacto–, de una técnica artística determinada –un recurso de tipo formal, fónico, descriptivo... una imagen, un elemento simbólico, etc.– recreada a partir de una manera concreta, desechando, por lógica, el concepto de fusión igualitaria, en favor de la *correspondencia*, del intercambio de sensaciones.

Así pues, el discurso poético, pictórico... puede *percibirse* a través del discurso musical y, de la misma manera, la música inspirada por la poesía remite a un texto o a una imagen, en un fenómeno de carácter bidireccional que traza un círculo perfecto, cerrado sobre sí mismo: tal es el ejemplo de los lienzos sonoros, donde la música *muda* inspira la escena, como en el óleo *Franz Liszt am Flügel phantasierend* [*Franz Liszt fantaseando al piano*] de Danhauser (1840), sito en los Staatliche Museen zu Berlin–Stiftung Preußischer Kulturbesitz de la Alte Nationalgalerie en Berlín, paradigma del arte Biedermeier (Kóvacs, 2014).

3.- Análisis: lienzos sonoros

Una pléyade de artistas parisinos, reunidos en torno al piano como símbolo de la preeminencia de la música sobre la esfera de las artes, se erige en protagonista de la escena durante la era de la cultura cosmopolita (Figes, 2020). Encumbrada en los albores de la civilización occidental, la música recobra aquí su poder integrador como fusión de las artes, anticipando la wagneriana *Gesamtkunstwerk*, una vez acallada la sorda angustia de los *desastres* de las guerras napoleónicas, en una nueva Europa unida bajo el yugo del absolutismo tras el Congreso de Viena, en que afloraron, desde 1830, los primeros atisbos de la monarquía parlamentaria bajo el reinado burgués de Luis Felipe de Orleans (Gavoty, 1986).



Figura 1. Danhauser, J. (1840). *Liszt au piano*. Alte Nationalgalerie

El lienzo remite, veladamente, a una forma musical cosmopolita, una suerte de *suite*, fuertemente entroncada con la cultura francesa y, en especial, con su esplendor cultural hegemónico desde los tiempos del Rey Sol. Danhauser –como antaño el compositor barroco– exhibe al grupo de artistas bajo el predominio de Francia, y, en especial, de París, la capital del mundo decimonónico, donde todos ellos habían vivido en algún momento o, por lo menos, donde habían cosechado alguno de sus triunfos más importantes..., excepto uno de ellos, cuya luz ilumina la escena desde un lugar periférico del cuadro, Ludwig van Beethoven, el compositor alemán, paradigma del artista romántico en la época. Así pues, observamos a Franz Liszt (Hungría); condesa Marie d'Agoult (Francia); George Sand (Francia); Alexandre Dumas padre (Francia); Gioachino Rossini (Italia); Niccolò Paganini (Italia); Victor Hugo (Francia); Lord Byron (Gran Bretaña); Josef Danhauser (Austria). La *suite*, de raíces palaciegas, ofrecía una reunión de tiempos danzables en íntima armonía, dominadas, sin embargo, por los estilos musicales del Barroco –es decir, el *italiano* y el *francés*–, en un estructurado esquema que respondía a este supuesto *viaje* musical por el estado moderno europeo, eso sí, con la habitual preeminencia francesa: *Prélude*; *Allemande* (Alemania); *Courante* (Francia); *Sarabande* (España); (*Gavotte*, *Minuet*, *Polonaise*, *Écossaise*...); *Gigue* (Inglaterra).

La propuesta pictórica de Danhauser parte de la paradoja: gobierna la escena la efigie impasible del inmortal Beethoven, cuya pétrea mirada, ante la que Liszt eleva sus ojos, planea

por el *salon* sobre el resto de artistas *vivos*, que escuchan en silencio, presa del más vivo deleite, la música del genio. Inspirado en Anton Dietrich de 1821, el busto representa al compositor con un hálito de héroe legendario en homenaje a la antigüedad grecolatina (Downs, 1998), tan querida para Beethoven, que remite a los valores culturales del continente europeo, heredados por los personajes del cuadro, los artistas de la “generación romántica” (Rosen, 1998).

Como todo hijo de la Ilustración (Rosen, 1986), Beethoven albergaba en sí una inquebrantable fe en una humanidad que jamás perdió pese a la hostilidad con que habitualmente fue tratado (Massin, 2011). La vocación universalista de su obra, sustentada sobre el ideario republicano y la visión idealizada del mundo antiguo –como la inacabada *Décima* (Vela, 2022)–, había estallado en la *Novena Sinfonía* (1822-1824), donde, precisamente, el compositor alentaba a la masa a una unidad europea y mundial por medio de la obra sinfónica más grande jamás creada (Grove, 1962). El énfasis de Beethoven a esta pretendida fraternidad universal consistía en una suerte de híbrido entre sinfonía clasicista y oratorio barroco, en un viaje estético apenas inteligible², que emprendió hacia la recuperación de las formas del Barroco³ en solitario –*suite*, fuga, ópera napolitana, oratorio, etc.–, junto a la famosa oda *An die Freude* [*A la alegría*] de Schiller (1785), que el compositor se atrevió a preluar con algunos versos de su invención...

O Freunde, nicht diese Töne!

Sondern laßt uns angenehmere anstimmen

und freudenvollere!

Freude! Freude!

¡Oh amigos, no esos esos tonos!

¡Entonemos cantos más agradables y

llenos de alegría!

¡Alegría! Alegría!

...mientras el censurado texto de Schiller, otro de los artistas alemanes ilustrados, llamaba a un “abrazo de millones”, mensaje que el aparato orquestal y coral de la *Novena Sinfonía* no hacía sino engrandecer exponencialmente (Simpson, 2004)⁴:

² Fue Wilhelm von Lenz (1852), que había sido alumno de Chopin en la década de 1840, quien había dividido las épocas creativas de Beethoven en *trois manières*. Mientras que los compositores del entorno presentaban un discurso orientado al virtuosismo, el llamado *stile brillante*, en las dos primeras décadas del siglo XIX, Beethoven pretendía maridar el último Clasicismo con diversas resonancias del Barroco, a partir del estudio de los grandes oratorios de Händel y de Johann Sebastian Bach.

³ Algunos ejemplos de su obra tardía: la *suite*, en la *arietta* de la *Sonata Op. 111*; la fuga, en las *Sonatas Opp. 110 y 111*; el recitativo, en la *Sonata Op. 110*; el oratorio, en la *Novena Sinfonía Op. 125*, etc. (Rosen, 2005).

⁴ Este fragmento de la *Novena Sinfonía*, arreglado por Herbert von Karajan, fue declarado himno de la Unión Europea por el Consejo de Europa en 1972 (Buch, 2001).

Seid umschlungen, Millionen!	¡Abrazaos, millones de criaturas!
Diesen Kuß der ganzen Welt!	¡Que un beso una al mundo entero!
Brüder, über'm Sternenzelt	Hermanos, sobre la bóveda estrellada
Muss ein lieber Vater wohnen.	debe habitar un Padre amoroso.
Ihr stürzt nieder, Millionen?	¿Os postráis, millones de criaturas?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?	¿No presentes, oh mundo, a tu Creador?
Such' ihn über'm Sternenzelt!	¡Búscalo más arriba de la bóveda celeste!
Über Sternen muss er wohnen.	Sobre las estrellas debe habitar.

En torno a 1830, la concepción universal de la obra de Beethoven aún era modelo para esta nueva *oleada* (Einstein, 2004), de ahí que la tela de Danhauser desprenda una visión europea del hecho artístico por medio de elementos pertenecientes a la iconografía de la imaginería romántica, a saber, el cielo tormentoso tras el contorno de Beethoven –¿*Sturm und Drang*, *Sinfonía “Pastoral”* o ambas cosas?–; las flores, como nexo entre el creador y la naturaleza; la evocación de la época medieval, con la estatuilla de Juana de Arco sobre la repisa de la chimenea, símbolo nacional de Francia; el gusto por lo oriental, como en Ingres y Delacroix, a través de la alfombra y la cachimba, junto a exóticos tejidos, colores exuberantes, cortinajes por doquier. El deliberado desorden de libros y partituras, bajo el *peso* de la tradición beethoveniana (Solomon, 1977) – precipitados, incluso, contra el suelo, frente a la medida clasicista–, refleja la libertad del individuo creador, del compositor que rompió moldes clásicos para ejemplo de las siguientes generaciones (Rosen, 1987). De hecho, la temática del cuadro cobra sentido en el marco de la estética racionalista francesa, con la música programática –aquella que necesita de un programa literario y/o pictórico para explicar su significado, que Liszt enunció como “sugestión imaginativa” (Dömling, 1993, p. 35)–, frente a la concepción absoluta de la música (Dalhaus, 1999), propia también del pensamiento germánico –aquella que tiene significado por sí misma– ambas unidas en Beethoven, “el primer poeta musical de la historia” (Dömling, 1993, p. 36), de las cuales se sirvió por igual.

Ante la imposibilidad de escuchar a Beethoven en manos de Liszt, la música aparece representada por su soporte físico, la partitura de la *Marcia fúnebre sulla morte d'un eroe* [*Marcha fúnebre a la muerte de un héroe*], antecedente del tiempo lento de la *Sinfonía “Heroica”*, de inicio, dedicada a Bonaparte (Loockwood, 2010; Vela, 2020)– y, con descuido, esparcida sobre la caja del piano, tal cual se expande el sonido en el aire, capaz de tocar el alma del creador, cualquiera que sea su procedencia y su disciplina artística, como la más elevada expresión del arte en la era

romántica. En suma, que Liszt, contra el título del lienzo, no fantasea, es decir, no improvisa, sino que interpreta una obra ya escrita, el tercer movimiento de la *Sonata Op. 26* de Beethoven.



Figura 2. Beethoven, L. v. (1862). *Sonata Op. 26*, III. Breitkopf und Härtel.



Figura 3. Beethoven, L. v. (1862). *Tercera Sinfonía Op. 55*, III. Breitkopf und Härtel.

Este fragmento tuvo su réplica en la *Sonata Op. 35* de Chopin, que fue compuesta en el propio París por la misma época, en torno a 1838-1839, de similar estructura, con una *marcia funebre* en tercer lugar, tras el *scherzo*, a modo de tiempo lento. Aunque Chopin consideraba a Beethoven poco menos que un *salvaje* (Delacroix, 1893), frente a la concepción clasicista de la música de Mozart, admiraba la *Sonata Op. 26*, que interpretaba en público con frecuencia:

Chopin tocó la *Sonata* [*Op. 26*] de un principio a fin. Fue como una revelación [...] Tocó la *Marche funèbre* de Beethoven con un grandioso efecto orquestal, poderosamente dramático y, sin embargo, con una

especie de emoción contenida que era indescifrable. Finalmente, se lanzó al final con una precisión impecable y una delicadeza extraordinaria (no faltaba una sola nota) con un fraseo maravilloso y alternancias de luces y sombras. Estábamos en silencio, no habíamos escuchado nunca algo parecido (anónimo escocés, citado en Eigeldinger, 2006, p. 243).

De hecho, ambas sonatas desprenden diversas semejanzas, forma tripartita, tonalidad menor –profusa en bemoles, La bemol menor y Si bemol menor, respectivamente–, ritmo punteado y carácter solemne; amplios pedales armónicos, proporciones orquestales en la textura de acordes o registro grave de la melodía, en la inhabitual clave de fa.



Figura 4. Chopin, F. (1878). *Sonata Op. 35, III*. Breitkopf und Härtel.

Probablemente, estas músicas fúnebres de Beethoven y Chopin (a las que seguirían la *Trauermarsch de Götterdämmerung* de Wagner (1876) y *Metamorphosen* de Richard Strauss (1945), cual eslabones de una misma cadena, tuvieron origen en una obra de juventud del propio Beethoven, el *Andante con moto alla Marcia* del *Septimino Op. 20*, también en la tonalidad de si bemol menor, que el compositor inició en 1799, cuando, firmemente convencido de que Europa podría liberarse al fin de las cadenas absolutistas en favor de la ideología ilustrada –libertad, igualdad, fraternidad–, militaba en los grupos liberales que simpatizaban con el cónsul francés, Napoleón Bonaparte (Swafford, 2017), a pesar de la dedicatoria de la obra a la emperatriz María Teresa (Massin, 2011).

Y, de hecho, en el funeral del gran compositor se interpretó la *marcia funebre* de la *Sonata Op. 26*, en un arreglo *exterior* para grupo de trombones realizado por el amigo de la juventud de

Beethoven, Stephan von Breuning, que fue ejecutado el 30 de marzo de 1827 por las calles de Viena (Orga, 2001).



Figura 5. Beethoven, L. v. (1862-90). *Septeto Op. 20, VI*. Breitkopf und Härtel.

4.- Dos ausencias significativas

Pese a que “el nombre de Beethoven es sagrado en el arte” (Dömling, 1993, p. 27), como Liszt escribió a su yerno Hans von Bülow, se aprecia una *elevación* del músico protagonista, con un círculo artístico *vivo* elegido a su medida, integrado por la madre de sus hijos, tres personalidades literarias admiradas, George Sand⁵, Dumas y Victor Hugo –sin duda, el escritor más importante de la escena, resaltado por el color bermellón de su pañuelo– y Rossini, *régisseur* de la ópera parisina y, por tanto, ajeno a las disputas pianísticas de aquellos años, en que Liszt había tomado partido contra Thalberg (Lavagne, 1976). La tela de Danhauser resulta más ilusoria aún, en su pretendido afán de representación universal del arte, con la exclusión de dos de los artistas más importantes de la época, Chopin y Delacroix, residentes en París 1830 y 1850,

⁵ Con el alejamiento entre Marie d'Agoult y George Sand, tuvo lugar un forzado renuncio de Liszt a la obra de la famosa escritora francesa, cuyas obras había aclamado en el pasado: “las últimas producciones del doctor Piffouëls [Sand] (*Aldini, Spiridion* y *Las siete cuerdas de la lira*) me dejaron una impresión dolorosa. *Lélia* y las *Letras d'un Voyageur* son, indudablemente, harina de otro costal; obviamente hay cansancio, agotamiento, decadencia desde entonces. Pero esperemos todavía, como hemos sido sus amigos, no digamos estas cosas más que bajo y entre nosotros”, carta de Liszt al Mayor Adolphe Pictet, en abril de 1839 (Sydow et Alii, 1975, p. 169).

a los que (tal vez) podría sumarse Balzac, mucho menos conocido que Sand –y, por supuesto, que Hugo (Figes, 2020)–.

Sin embargo, el óleo de Danhauser resulta ilusorio en su pretendido afán de representación universal del arte, con la exclusión de dos de los artistas parisinos más importantes de la época, Chopin y Delacroix –probablemente, junto a Hugo, los más preeminentes en París entre 1830 y 1850–, a los que podría sumarse Balzac, mucho menos conocido que Sand –y, por supuesto, que Hugo (Figes, 2020)–. Frente al insoslayable protagonismo de Liszt y el de su héroe particular, Beethoven, que cruzan las miradas, Danhauser hubo de descartar a Chopin y Delacroix, quienes no sólo detestaban la música de Beethoven, sino que denostaban también la idea de la fusión de las artes.

Alrededor de las tres y media, acompañé a Chopin a su paseo en coche. Aunque cansado, me alegré de hacer algo bueno por él⁶. La avenida de los Campos Elíseos, el Arco de la Estrella, la botella de vino de *guinguette*; parada en la barriada, etc. Durante el día, me habló sobre música, y eso lo reanimó. Le pregunté qué establecía la lógica en música. Me hizo saber que es la armonía y el contrapunto, que la *fuga* es la lógica pura en música y que conocer bien la *fuga* es conocer el elemento de toda razón y de toda consecuencia en la música (...) Esto me remite a la diferencia entre Mozart y Beethoven. «Allí donde éste último es oscuro y falta de unidad –me decía–, no es por una pretendida originalidad –un poco salvaje–, con la que le honran, sino porque que volvió la espalda a principios que en la música son eternos; Mozart no lo hizo jamás. Cada una de las voces tiene su recorrido que, acomodándose al de todas las demás, forma un canto y se sigue perfectamente: esto es el contrapunto: *punto contra punto*» (sábado 7 de abril de 1849, Delacroix, 1893, p. 365).

El afamado pintor definía a Beethoven como un compositor “terriblemente desigual”, frente a la “perfecta proporción” de las obras de Mozart, cuyas óperas adoraba:

El *trío* Rodolfo⁷ de Beethoven: pasajes comunes, junto a bellezas sublimes. En general, las obras de Beethoven, demasiado largas. Cansa al ocupar demasiado tiempo con la misma idea, (21 de febrero de 1847, Delacroix, 1893, p. 270).

Por otro lado, ambos, Chopin y Delacroix, rechazaban la idea de la fusión de las artes elucidada en la tela de Danhauser, de hecho, Chopin permaneció indiferente a toda

⁶ Chopin iba a morir apenas seis meses después, el 17 de octubre de 1849.

⁷ El *Trío para violín, violoncello y piano Op. 97 “archiduque”*, dedicado a Rodolfo, el nieto de María Teresa, fue compuesto por Beethoven en 1811 (Solomon, 1977).

manifestación artística ajena a su propia creación musical⁸. Desde su juventud, había comentado con sarcasmo cualquier conato de significado programático en su obra, burlándose de la crítica que Schumann escribió el 7 de diciembre de 1831 en la *Allgemeine Musikalische Zeitung* sobre sus *Variaciones para piano y orquesta "Là ci darem la mano" Op. 2*, inspiradas en la famosa aria de la ópera *Don Giovanni* de Mozart:

...después de largos preámbulos [el autor] las analiza [las variaciones], compás por compás, diciendo que no son en modo alguno variaciones como las demás, sino una especie de *cuadro* fantástico. Al hablar de la segunda variación dice que en ella se ve correr a Don Giovanni y Leoporello. En la tercera, Don Giovanni estrecha entre sus brazos a Zerlina, mientras, en la mano izquierda, Masetto es presa de la cólera. Y, en fin, declara que, en el quinto compás del *adagio*, Don Giovanni besa a Zerlina en *Re bemol mayor*. ¿En qué parte de Zerlina, me preguntaba ayer Plater, se encuentra ese re bemol? Es muy divertida la imaginación de este alemán [Schumann]⁹.

Pese a la moda de la inspiración literaria en la música durante las primeras décadas del siglo XIX que, precisamente, había revitalizado Beethoven con obras como *Egmont* o *Coriolano*, continuada después por Schumann, Mendelssohn, Berlioz o el propio Liszt, Chopin apenas escribió una referencia similar en el manuscrito del *Nocturno Op. 15 n.º 3* (1833): “*après une représentation d’Hamlet*”, que finalmente borró. Asimismo, en la hoja undécima de su inacabado método de piano¹⁰ (Cortot, 1994) pueden leerse dos frases reveladoras al respecto: “el idioma indefinido de la música; la palabra indefinida del hombre es el sonido”.

Por su parte, Delacroix adelantó en sus escritos la crítica finisecular a la *Gesamtkunstwerk* wagneriana, así como la reunión de las artes que propiciaba la cultura francesa, con la que evitó comulgar:

Los alemanes y los italianos han tenido en sus artes cualidades contrastadas, las unas, a menudo, antipáticas a las otras. Los franceses parecen haber buscado siempre conciliar estos extremos atenuando lo que parecía más discordante (8 de febrero de 1857, Delacroix, 1893, p. 247).

⁸ “[Chopin] Es músico y nada más que músico. Su pensamiento sólo puede traducirse en música. Posee un infinito genio, pero no es capaz de entender la pintura ni la escultura. ¡Extraña anomalía! Su genio es el más original e individual que existe”, Sand (1873, p. 88).

⁹ Chopin a Woyciechowski, 12 de diciembre de 1831, *Correspondance de Frédéric Chopin*, II, (1981), Bronislas Edouard Sydow (ed.). Hermann, p. 43.

¹⁰ El manuscrito fue adquirido por Alfred Cortot tras haber pertenecido a la princesa Marcelline Czartoryska, a quien se lo había legado la hermana de Chopin (Eigeldinger, 2004).

Desgraciadamente, todas las óperas son aburridas porque nos mantienen demasiado tiempo en una situación que yo llamaría abusiva. Este espectáculo, que tiene los sentidos y el espíritu en jaque, fatiga más deprisa ¿qué ocurriría con una ópera que reúne en un mismo cuadro el efecto de todas las artes juntas?, (13 de abril de 1860, Delacroix, 1893, p. 274).

El significado oculto del lienzo se cierra sobre sí en atención a un último detalle: el soberbio instrumento de la imagen pertenecía a la casa de pianos Graf, quien patrocinaba a Liszt, la competencia directa de Pleyel, cuyo artista-*franquicia* era Chopin, de la misma manera que el cuadro había sido pagado por Conrad Graf como Pleyel había prestado un piano para el retrato de Delacroix..., a su vez, posible rival del de Danhauser.

5.- Discusión

Así pues, se reafirma el objetivo de la comprensión holística de los detalles simbólicos de óleo elegido, incluidos aquéllos que necesitan de una investigación profunda sobre el estado de las artes en la época. Sólo un “trabajo detectivesco” (Gombrich, 1983, p. 238), junto a un extraordinario compendio de saberes humanísticos, posibilita el hallazgo del enigma y su completa interpretación, para lo que se requiere una “cultura aristocrática”, en palabras de Stravinski (2006), o bien, una “sabiduría completa”, reivindicada por el director de orquesta Swarowsky (1989).

De esta manera, la apoteosis del arte romántico, narrada por Danhauser a través de la figura Liszt, desprende un brillo idílico frente a la realidad, como la *suite* remite a la pretendida concordia europea en una supuesta igualación entre música danzable y música culta. También el pianista húngaro, en su forzada elevación hacia las esferas artísticas, habitadas por Beethoven y algunos otros elegidos (Paganini, Lord Byron), exhibe su círculo *ideal*, reunido en torno a la disciplina más pura e inefable, la música, en un lienzo, sin embargo, de condición publicitaria, sufragado por un fabricante de pianos para la venta de instrumentos, donde el espectador no puede sino admirar la obra de arte total como una hermosa mentira producida por la ciudad más importante del mundo: el París cosmopolita de 1840 (Figes, 2020).

5.- Referencias bibliográficas

- ADORNO, T. W. (1971). *Teoría estética*. Taurus.
- BUCH, E. (2001). *La novena de Beethoven. Historia política del himno europeo*. Acantilado.
- Correspondance de Frédéric Chopin, II*, (1981), Bronislas Edouard Sydow (ed.). Hermann.
- Correspondance de Frédéric Chopin, III*, (1981), Bronislas Edouard Sydow (ed.). Hermann.
- CORTOT, A. (1994). *Aspectos de Chopin*. Alianza.
- DALHAUS, C. (1999). *La música absoluta*. Idea Books.
- DOWNS, P. (1998). *La música clásica: la era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Akal.
- DELACROIX, E. (2001). *Diccionario de Bellas Artes*. Síntesis.
- _____ (1893). *Journal*. Plon-Nourrit et Cie.
- DÖMLING, W. (1998). *Franz Liszt y su tiempo*. Alianza.
- EIGELDINGER, J. J. (2006). *Chopin vu par ses élèves*. Fayard.
- EINSTEIN, A. (2004). *La música en la época romántica*. Alianza.
- FIGES, O. (2020). *Los europeos*. Taurus.
- GAVOTY, B. (1986). *Chopin*. Javier Vergara.
- GOMBRICH, E. (1983). *Imágenes simbólicas*. Alianza.
- GÓMEZ REDONDO, F. (1994). *El lenguaje literario*. Edaf.
- GROVE, G. (1962). *Beethoven and his Nine Symphonies*. Dover.
- KOVÁCS, I. (2014). The Apotheosis of Beethoven in Danhauser's Painting Liszt at the Piano. *Studia Musicologica*, 55 (1-2). pp. 119-130.
- LAVAGNE, A. (1976). *Chopin*. Espasa Calpe.
- LENZ, W. V. (1852). *Beethoven et ses trois styles*. Bernard.
- LOCKWOOD, L. (2015). *Beethoven's Symphonies: An Artistic Vision*. W.W. Norton.

- MASSIN, J. y B. (2011). *Beethoven*. Turner.
- MONSAINGEON, B. (2019). *Mademoiselle. Conversaciones con Nadia Boulanger*. Acantilado.
- ORGA, A. (2001). *Beethoven*, Robinbook.
- ROSEN, C. (2005). *Las sonatas para piano de Beethoven*. Alianza.
- _____ (1998). *The romantic generation*. Harvard University Press.
- _____ (1987). *Formas de sonata*. Labor.
- _____ (1986). *El estilo clásico, Haydn, Mozart y Beethoven*. Alianza.
- SAND, G. (1873). *Impressions et souvenirs*. Michel Levy frères.
- SYDOW, B., COLFS-CHAINAYE, D. y CHAINAYE, S. (1975). *Lettres de Chopin et de George Sand (1836-1839)*. Editions La Cartoixa.
- SIMPSON, R. (2004). *Las sinfonías de Beethoven*. Idea Books.
- SOLOMON, M. (1977). *Beethoven*. Javier Vergara.
- STORR, A. (2002). *La música y la mente*. Paidós.
- STRAVINSKI, I. (2006). *Poética musical*. Acantilado.
- SWAFFORD, J. (2017). *Beethoven: tormento y triunfo*. Acantilado.
- SWAROWSKY, H. (1989). *Defensa de la obra*. Real Musical.
- VELA, M. (2022). Enigmas de la *Décima Sinfonía* de Beethoven. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, (28), pp. 455–474.
https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_romant.2022.i28.21
- _____ (2020). *Las nueve sinfonías de Beethoven*. Fórcola.
- _____ (2019). *Correspondencias entre música y palabra*. Academia del Hispanismo.